



Cine, música y aprendizaje significativo

.....

Amparo Porta
Valencia

El componente auditivo del cine es uno de sus elementos comunicativos básicos. La suma de lenguajes tiene en la banda sonora un elemento emocional, evocativo, anticipador de la acción, cuyos efectos son hoy en día más determinantes que la música como arte ya escrito en épocas anteriores. Sin embargo, la vertiente comunicativa de la música en el contexto audiovisual es todavía un terreno inexplorado. Por ello, la autora bosqueja una aproximación al componente sonoro del cine para encontrar sus elementos constructivos, concretándose con referencias a bandas sonoras así como una aproximación a la didáctica de la música dentro de la comunicación audiovisual en el aula.

Si consideramos la audición como una forma de comunicación a través del sonido, el fenómeno está sustentado por el desarrollo evolutivo del que escucha y también por los factores socioculturales, teniendo ambos carácter dinámico. El continuo evolutivo abarca la vida concreta y algunas barreras se sitúan en el campo de los estadios, por ello tienen un orden y progresión invariante. El continuo socio cultural, sin embargo, abarca toda la memoria histórica como proceso y también como la síntesis que supone la experiencia individual donde, siempre, aparecen los factores socioculturales que se encuentran implícitos en el hacer y leer de cada día. La música de cine, como experiencia que se ve, pero que también se escucha, supone una articulación concreta de los elementos mencionados que requiere una lectura en clave contemporánea,

todavía no contemplada por la escuela.

Comenzaremos por una aproximación al componente sonoro del cine, para encontrar sus elementos constructivos que constituirán las fuentes socioculturales de esta parte del currículo especialmente silenciada.

1. El cine. Una historia vista y oída

El cine ha sido el generador del resto de espacios audiovisuales. A través de él, tanto la industria discográfica como la publicitaria, la de la propaganda y los grandes espacios televisivos, han aprendido a sincronizar emociones y deseos, espacio y tiempo, creando una fusión de distintos lenguajes que resulta algo más que la suma de todos ellos. La música en el cine crea el motor afectivo de la historia, siempre va detrás de la imagen, pero de forma paradójica actúa de cómplice del espectador

anticipándole la tensión creada. La música en el film es la que más sabe de la historia en un momento determinado, y así se lo va diciendo al oído al espectador.

2. El sonido y la música en el cine

El cine crea un espacio de ficción nuevo en los umbrales del siglo XX basado en el montaje, tanto de imagen como de sonido. Sitúa un mundo inventado en el que el espacio-tiempo construido, permite introducir músicas de obras, estilos y épocas diferentes pertenecientes a la historia de una u otra manera.

La música de cine nació, según Michel Chion, como una manifestación popular en espacios públicos ruidosos y con humo, y la estética musical culta se incorporó después, en gran medida por el encargo realizado a algunos autores de moda que pretendía un relevo en el público que asistía a las sesiones cinematográficas. En el momento en que el cine comenzó a ser narrativo, su música jugó un papel de empaque de las secuencias que potenciaron el carácter diegético que requería la historia. Por todo ello los tiempos que maneja son múltiples, tienen diferente naturaleza y también persiguen distintas finalidades que operan desde dos grandes sectores: los tiempos de la obra y los del espectador. Los primeros son todos aquellos por los que se accede al juego de ficción que permite poder moverse por la historia como si se hubiese participado en ella de forma omnipresente; por el contrario los tiempos privados del espectador tienen carácter evocativo, identificador y relacional. Todo ello hace que la música en el cine pueda subjetivizar la experiencia: crear nuevas referencias temporales y pasar del tiempo objetivo de la obra al

tiempo privado y psicológico del espectador de forma alternada unas veces, y simultánea otras, permitiendo, mediante estas estrategias cognitivas, tomar posiciones y también partido en la historia. Todo ello se consigue por diferentes elementos lingüísticos de carácter persuasivo y seductor, entre los cuales se hallan los elementos sonoros, especialmente en todos aquellos factores de carácter emocional y de contexto.

La parte sonora de una película se compone de voz humana, música, ruidos y efectos

especiales. Así pues, desde su vertiente más general, el sonido en el cine puede ser: *sonido en el campo* que está asociado a la visión de la fuente sonora, *fuera del campo* situada en el mismo tiempo que la acción pero en un espacio contiguo, no visible; y por último *en off* emanando de una fuente invisible situada en otro tiempo. El segundo de los elementos fundamentales en la banda sonora es *la voz humana* que aparece en una pista diferente para su doblaje y manipulación independiente de la música. Así pues la voz aparece en la película de igual forma que lo hizo la música pero con finalidades comunicativas diferentes: *La voz en el campo* y *La voz fuera del campo* que correspon-

den a los actores a los cuales se añade un tercer elemento *La voz en off* que es la voz del narrador.

3. La música utiliza los elementos de su propio lenguaje

El cine crea un espacio donde escribir la música, en él, la suma de los lenguajes y su estructura narrativa requiere consideraciones particulares. La finalidad comunicativa y expresiva del medio «cine» obliga, condiciona y

La música en el cine crea el motor afectivo de la historia, siempre va detrás de la imagen, pero de forma paradójica actúa de cómplice del espectador anticipándole la tensión creada. La música en el film es la que más sabe de la historia en un momento determinado, y así se lo va diciendo al oído al espectador.



da forma a la banda sonora, pero desde su propio lenguaje. Sus elementos musicales constitutivos no son nuevos: la frase, los temas, las cadencias, el *leitmotiv*, el tema con variaciones, las asociaciones tímbricas y la selección estilística entre los más destacados; pero aparecen asociados a la imagen con una finalidad comunicativa distinta: la simbiosis, contraste, dependencia, o sumisión a la historia. Todo ello unido a un soporte casi contemporáneo del cine como es la aparición de la grabación en 1877 que, mediante las posibilidades de reproducibilidad del sonido, ha dado lugar a la peculiaridad de nuestra cultura de masas mediante las diferentes formas de creación y difusión, con consecuencias comunicativas sin precedentes.

El carácter secuencial de la música en el cine utiliza la grabación y mediante este soporte proporciona su presencia física y a uno de sus elementos constructivos más fieles. Ya sea creada *ex profeso*, o construida a partir de melodías precedentes o realizadas por encargo, el carácter secuencial del cine requiere un trabajo musical en el que la cuadratura de la obra ha de ser sincronizada con la imagen, y todo ello tratado como un producto en bruto, sujeto a la mesa de edición y montaje.

4. Los estilos y los valores de la diversidad en la música de cine

Cuando analizamos la música como fenómeno cultural aparece también como testigo presencial de los acontecimientos, valores, características medioambientales y etnológicas que permiten una lectura de la diversidad cultural.

El entorno sonoro cotidiano tiene como precedente más inmediato *el rock and roll*. Esta cultura sonora, la nuestra, denominada por McLuhan hace ya más de treinta años como el saber de la aldea global, es definida por otros como apátrida y errante. En cualquier caso gracias a su capacidad adaptativa y a los medios de difusión ha sido capaz de crear un estilo de carácter universal, que constituye las señas de identidad de nuestra música popular. Cambia como el camaleón aportando unas características básicas que conviven con las particularidades tímbricas, rítmicas y melódicas de sus países de origen. Sin embargo el fenómeno tiene carácter contradictorio puesto que la tendencia fagocitadora del componente tecnológico e industrial consigue hoy un alto grado de homogeneización del gusto.

Así pues la interculturalidad de la música de cine está sometida a los mismos principios de dominación que el resto de manifestaciones culturales, y los valores dominantes de la sociedad postmoderna son también los que presiden el mundo implícito en sus bandas sonoras que aparecen asociados a la ideología dominante.

Desde un enfoque comunicativo, podemos decir que, a veces, el mundo es sustituido por la música de la misma forma que las cosas se sustituyen por las propias cualidades del sonido. Por todo ello podemos leer entre líneas cómo la música habla de ganadores y vencidos, dicho de otra forma, de diferentes maneras de seleccionar figuras y también fondos. La elección estilística de la música así como sus



factores de diversidad representados por la música popular de la banda sonora describen lo que la película no se atreve a decir con palabras ni con imágenes pero representa el aura ideológica. En definitiva el universo de valores, la referencia al presente y la previsión de futuro que realiza el film.

5. El lenguaje poético de la música y la escritura en prosa del cine

El lenguaje de la música se crea de forma poética con una ordenación peculiar de los elementos sonoros que adquieren su significado estético a partir de los principios de unidad, variedad y contraste. Desde la canción estrófica popular, hasta las canciones de *rock*, los *lieder* alemanes o las sonatas del siglo XVIII, casi toda la música occidental se ha movido por estos principios. Por un lado necesita, por lo menos, dos elementos de contraste que pueden ser desde frases musicales sencillas hasta temas especialmente elaborados y sujetos a complejas leyes armónicas y tímbricas, pero siempre aseguran un recuerdo en la escucha que proporciona estabilidad y sentido de unidad. Por ello, uno de los dos componentes, al menos, será repetido dando lugar desde el punto de vista de la creación estética a la simetría y unidad de la obra, y desde la vertiente comunicativa al refuerzo y estabilidad de la escucha.

5.1. La música sigue a la imagen

El lenguaje del cine por su carácter narrativo utiliza una escritura en prosa. El «érase una vez» con que comienza una historia en el cine se crea en base a un nudo, a un conflicto que pone en relación a los personajes en un

contexto determinado. La lógica de la música tonal no es ésta, su secuencia en el tiempo se desarrolla en base a la selección de una determinada paleta sonora en la que las notas de algunas escalas son utilizadas de forma preferente según una relación de jerarquía entre sus elementos, para terminar, según una previsión resolutoria o de cierre, mediante cadencias. Así pues el discurrir de la historia de la película y el de la música de su banda sonora pueden crear efectos comunicativos por suma o contraste de sus lenguajes respectivos pero difícil-

mente se producirán de forma sincronizada a no ser que uno de los tres elementos –la palabra, la imagen en movimiento o la música– sea utilizado como plantilla de sincronía para los demás. Si no es así, y el efecto que se pretende es el de seguir como una sombra lo que la historia cuenta, la variación será la encargada de conseguirlo mejor que ninguna otra técnica compositora.

5.2. La variación

Esta técnica, utilizada de forma preferente por el cine, tiene carácter adaptativo. Podríamos decir que, de todas las formas musicales, es la que de forma más sencilla admite seguir o anticiparse a la imagen. La variación es la encargada de proporcionar al cine dos de sus elementos básicos: en primer lugar ayuda a

crear el sentido de unidad de la historia, porque se hace cotidiana para el espectador y forma parte de la trama al igual que los personajes o los espacios escenográficos más habituales. Sin embargo, su capacidad de ser modificada manteniendo sus características básicas, hace que anticipe o cree las consecuencias de la acción dramática, en la medida en que se disfraza según la naturaleza emocional de la

La elección estilística de la música, así como de sus factores de diversidad, representados por la música popular de la banda sonora, describen lo que la película no se atreve a decir con palabras ni con imágenes, pero representa el aura ideológica; en definitiva, el universo de valores, la referencia al presente y la previsión de futuro que realiza el film.



historia. Esto ocurre, al menos, en las películas de corte tradicional, que proporcionan de esta manera una lectura al espectador mucho más rápida, convergente y menos reflexiva que el resto de los lenguajes incorporados como son la imagen y la palabra. A veces, cuando éstas todavía no indican nada, una variación del tema de la música de la película, es suficiente para crear la expectativa.

5.3. El sonido y la música en el lenguaje cinematográfico

En el lenguaje cinematográfico la planificación inicial de la música parte de una comprensión del contexto, la trama y el perfil de los personajes de la película. Estas variables connotativas determinan en gran medida la selección estilística que servirá de base para después situar los elementos de conflicto, el nudo, la definición y el encuentro entre los personajes principales. La música se creará a partir del análisis de las estructuras narrativas y dentro de ellas los factores emocionales marcarán las líneas maestras de la planificación.

De esta forma, tal y como indica Adorno, el guión literario preside el guión sonoro que subraya las relaciones de poder, los puntos de conflicto y el futuro que se aproxima aun después de que aparezca en la pantalla la palabra fin.

6. La música en el cine mucho más allá de lo que más sabe

Como de todos más arriba la música tiene a veces carácter omnisciente y es capaz de anticipar al espectador la presencia de personajes, valores asociados a proyectos de futuro o la anticipación de un desastre. Cuando el elemento tiene una presencia estable en la película como es un personaje, un deseo, o una meta que marca el conjunto de la trama, el elemento de referencia es, con frecuencia, un *leitmotiv* creado por Wagner como uno de los elementos constitutivos de la música de programa. Recordemos *El tercer hombre*, *Tiburón* o la trilogía de *Indiana Jones*.

Por el contrario cuando la música describe

el contexto cultural recurre a variables de carácter estilístico. En *Los siete magníficos* dirigida por John Sturges en 1960 con música de Elmer Bernstein, sobre los créditos iniciales aparece el tema principal que anticipa la temática y la localización de su protagonismo. En la primera escena de la película, sin embargo, aparece un poblado mejicano al que llegan unos bandoleros también mejicanos, la melodía entonces cambia de estilo –música hispana– y de carácter –denota hostilidad. En la escena siguiente, el sonido que se escucha habla por los tres personajes que, montados a caballo, recorren la calle del pueblo al que han llegado en busca de la ayuda que se planeaba en la escena anterior. Se trata de una melodía de acentuación ternaria, de un estilo muy próximo a las boleras sevillanas con acompañamiento de castañuelas; define el carácter no competitivo ni desafiante, no agresivo y con cierta dosis de feminidad propia de la danza que define sin mediar palabra los valores de la escena. Destacan por contraste los valores masculinos del tema principal de la película y de los personajes a los que representa. Elmer Bernstein no opta en este momento por un tema con variaciones sino que adjudica a cada uno de los tres contextos melodías diferentes que definen universos referenciales de carácter cultural.

En *Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola en 1979, los primeros cinco minutos anticipan por el sonido toda la trama del film. La película comienza como termina y desde la habitación de un hotel en Saigón las imágenes y el sonido resumen la pluralidad de discursos implícitos en ella. Así, el sonido comienza con escalas orientales que evolucionan hasta su interpretación con guitarra eléctrica de la que emerge una balada de los «Doors» con acentuación y estructura melódico-rítmica e instrumental propia de la música rock. Sobre la introducción punteada de la guitarra, que produce cierta ambigüedad tonal, aparece en imagen una isla con palmeras en la que se produce una explosión con una bomba de napalm seguida de un incendio en la costa

con el que comienza la canción propiamente dicha. Seguidamente aparece un ventilador de techo cuyo ruido se mezcla con el sonido del rotor de un helicóptero de ataque que aparece fundido en la imagen y que será uno de los elementos identificatorios del film unido al tema de *La cabalgata de las Walkirias* que cambia de contexto comunicativo, simplemente por incorporar a la música de Wagner el ruido del helicóptero.

Desde un tipo de cine distinto y especialmente importante en el terreno que nos ocupa, las variables ideológicas tienen un campo especialmente abonado en los largometrajes de animación de la productora Disney que utiliza la música con un papel determinante en la historia y el mundo de valores implícitos en ella, siendo un caso especialmente destacado la película *El rey león* de 1995 con música de Elton John. En el análisis de la banda sonora destaca el trabajo de maquillaje de las canciones para convertirlas en los números musicales planificados en la película, así como la animación de los personajes mediante la música, la utilización de las estrategias de carácter seductor propias de la publicidad, y la toma de posición ideológica.

Un análisis más detallado permite observar el juego en el tiempo del film que tiene como pilares asociativos diferentes músicas que ocupan un papel especialmente notorio, en cuanto que definen aspectos que rebasan el concepto de tiempo de la historia propiamente dicha, ayudando a definir la red de conflictos. De la misma forma utiliza diferentes registros temporales en los que la música configura el tiempo de la narración. Aparecen en líneas generales tres grandes ejes temporales asociados

a la música: El primer eje temporal, el pasado, está asociado a un *leitmotiv* popular –aparece unido al personaje del hechicero con una melodía de carácter intemporal interpretada por flauta– y otro clásico –de armonía mozartiana que aparece asociado al personaje del padre muerto–. El eje temporal del presente es el propio discurrir de la narración y tiene en la música un carácter especialmente

informal, como cotidiano porque en definitiva la película une el pasado –el reino perdido– con el futuro –su recuperación– mediante un presente de trámite que actúa de tránsito entre uno y otro. El tercer eje temporal, el del futuro, opta siempre por el estilo del musical americano en todas las alusiones a deseos y proyectos, es el más cuidado desde el punto de vista tímbrico y espectacular en cuanto a su organización formal.

7. Hacia una lectura de bandas sonoras

El aprendizaje significativo está construido sobre la piedra angular del significado. Sin embargo cuando hablamos del uso simultáneo de diferentes lenguajes, el concepto

ha de ser analizado cuidadosamente, puesto que puede ser desde un envoltorio vacío hasta contener un grado de ambigüedad que opera como un cajón de sastre en el que todo el mundo contemporáneo tiene cabida.

Los nuevos lenguajes, o la fusión de algunos no tan nuevos, crean un *puzzle* cultural que es utilizado en la escuela desde dos vertientes: la enseñanza de los medios y la enseñanza con los medios, y el cine no escapa a este planteamiento audiovisual, porque –como decíamos al principio– forma parte de él desde sus inicios. El análisis auditivo permite explorar también estos grandes territorios, y así la música

El uso de lenguajes diferentes permite un trabajo especialmente creativo en el aula porque hace patente la propia mezcla y sus posibilidades de ensamblaje. Estos procedimientos tienen una finalidad desmitificadora en la medida en que el niño crea, desde una mesa, las bases de la ilusión de un mundo de ficción.



de cine ha sido utilizada en la didáctica, sobre todo, mediante el análisis de algunas de sus bandas sonoras más famosas, como una aproximación a la música mediante un vehículo espectacular y de entretenimiento que ha hecho famosas músicas y autores, como es el caso de *Amadeus*, *Fantasia*, *La guerra de las Galaxias*, *El piano*, *Titanic*... estaríamos en el primero de los dos casos mencionados. El segundo de ellos, enseñar a escuchar la música del cine de forma interrelacionada, es una tarea todavía pendiente. Nuestro análisis propone un acercamiento al cine sin desmembrarlo en una mitad auditiva y otra visual. Una película supone una experiencia para el que ve y escucha que tiene un componente auditivo al que nos queremos aproximar desde su parte más significativa porque la música en el cine forma parte de su historia y de sus intenciones.

7.1. ¿Qué es leer una banda sonora?

El concepto de leer ha de tomar, cuando hablamos de comunicación audiovisual, un significado ampliado. La psicología cognitiva establece cómo la adquisición de la lectura se produce mediante un proceso que pasa por imitar, reconocer, representar y crear. Pero hablamos ahora del lenguaje cinematográfico, y su comprensión requiere de un análisis semiótico que ha de ser entendido como el proceso comunicativo establecido por medio de textos entre personas que interactúan en contextos socializados. De esta forma el aprendizaje significativo podrá ser construido desde el significado, entendido como lo que es portador de sentido, y el camino para iniciar el proceso de la comprensión sonora del mundo audiovisual será pasar de oír a escuchar para después poder sustituir el mundo por sus signos en un proceso de representación. Los códigos, reglas, técnicas y utilización de diferentes estilos que maneja el lenguaje audiovisual serán los instrumentos de análisis a utilizar en la escuela que tomarán diferentes formas según el nivel de aprendizaje en el que nos situemos, pero que suponen un espacio donde tenga cabida no sólo lo que es sino también lo que es posible.

7.1. Percepción, selección y localización sonora

La percepción, como primer eslabón de la cognición, supone siempre una atención selectiva que prioriza unos aspectos sobre otros. El más primario de todos ellos es la localización de la fuente sonora. El primer paso consistirá en crear experiencias en el aula que permitan contestar a preguntas como ¿Qué suena? ¿Dónde está? ¡Voy a buscarlo! ¡Viene hacia a mí y me escondó! ¿Cuántos se oyen? Posteriormente mediante la utilización de fuentes grabadas y producidas en el interior del aula podemos experimentar desde el ámbito de la escucha los primeros límites entre conceptos bipolares progresivamente ampliados: nosotros y ellos, aquí y allí, presencia y ausencia, realidad y ficción. Los elementos musicales presentes en la capacidad de reconocer, de percibir el sonido serán el reconocimiento de instrumentos acústicos, eléctricos y electrónicos, de melodías así como el del *leitmotiv* y el tema con variaciones.

7.2. Sonorizaciones, montajes y creación de audiovisuales

La posibilidad de hacer pequeños montajes, a la medida del niño que escucha, las grandes experiencias virtuales hacia las que tiende el lenguaje cinematográfico, requiere que la escuela tome posiciones y enseñe a leer y también a escribir textos audiovisuales. El componente de acción y por tanto de secuencia temporal implícito determina su elemento generador.

Desde la sonorización de secuencias de *antes* y *después*, con implicaciones auditivas como el pinchazo de una rueda, la salida de un estadio de fútbol, la llegada a una feria; hasta la sonorización de cómics, cuentos y poemas para terminar con la construcción de audiovisuales de imagen fija o en movimiento. Como decíamos al principio, el lenguaje de la música encaja mal con la estructura narrativa de una historia. Para hacer verosímil la mezcla se requiere, como primer paso, la utilización adecuada del estilo según criterios de selección

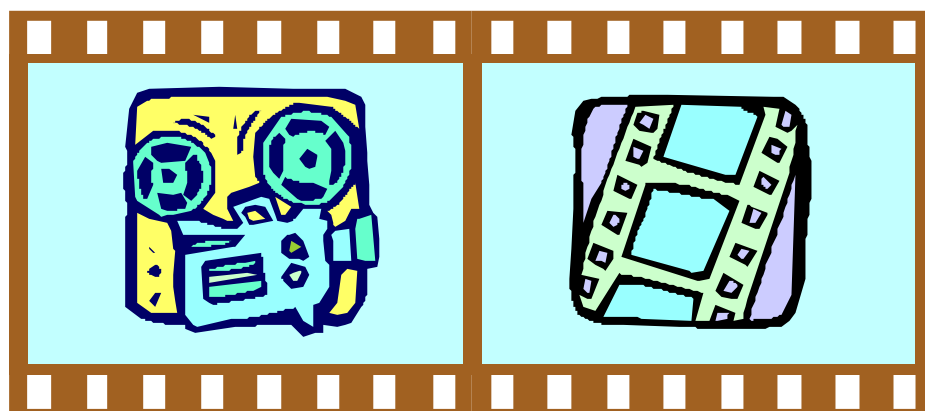
varios pero coherentes con el pequeño discurso que estamos construyendo. El segundo de ellos consistirá en hacer fijo alguno de los tres elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico. Los caminos habituales son: 1) A partir de un guión crear la imagen y posteriormente sonORIZARLO; 2) Utilizar una secuencia de imágenes como base de una partitura aleatoria, o bien al contrario; 3) utilizando una técnica más próxima al ballet, y a las películas clásicas de dibujos animados, a partir de la música construir la historia mediante técnicas lingüísticas de creación de historias.

El último de los elementos conceptuales al que queremos hacer referencia en estas líneas es el inexplorado mundo del significado en el uso simultáneo de lenguajes que permite un trabajo especialmente creativo en el aula, porque hace patente la propia mezcla y sus posibilidades de ensamblaje. Estos procedimientos nos aproximan hacia una finalidad comunicativa desmitificadora, en la medida en que el niño crea, desde una mesa, las bases de la ilusión de un mundo de ficción. Estarían incluidos en este apartado todos los cambios narrativos, estructurales, emocionales o de estilo creados de forma intencionada.

Referencias

- ADORNO, T.W. y EISLER, H. (1981): *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.
- ADORNO, T.W. (1971): «Sociologie de la musique», en *Musique en Jeu*, 2. Paris, Seuil; pp 5-13
- BENJAMIN W.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus; pp. 15-57
- CAMINO, J. (1997): *El oficio de director de cine*. Madrid, Cátedra.
- CHION, M. (1997): *La música en el cine*. Barcelona, Paidós.
- ECO, U. (1967): «Para una guerrilla semiológica», en *La estrategia de la Ilusión*. Barcelona, Lumen.
- GOMBRICH, E.G.: *Arte e ilusión*. Barcelona, G. Gili.
- LOZANO, J. (1990): *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra.
- MARINIELLO, S. (1992): *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica*. Madrid, Cátedra.
- PIAGET, J. (1981): «Lo posible, lo imposible y lo necesario», en *Cuadernos de Pedagogía*, Madrid, Pablo del Río Editor, Monografías 2, Piaget.
- PIAGET, J. (1978): *El desarrollo de la noción de tiempo en el niño*. México DF.
- PIERCE, J. (1985): *Los sonidos de la música*. Barcelona, Labor.
- PORTA, A. (1993): *Educación auditiva y currículum*. Valencia, Conselleria de Educación.
- PORTA, A. (1996): *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículum de educación musical*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría de los Lenguajes.
- PORTA, A. (1998): *El metrónomo pulsional de 'El rey león'*. Valencia, Centro Semiótica «Eutopías».

• **Amparo Porta** es profesora de Música en el Colegio Público «Luis Vives» de Valencia.



© Masterclips